

セルビア・アヴァンギャルド詩と『日本の古歌』

著者	山崎 佳代子
会議概要（会議名，開催地，会期，主催者等）	会議名：日文研フォーラム，開催地：ハートピア京都，会期：2016年11月15日，主催者：国際日本文化研究センター
ページ	1-68
発行年	2017-09-29
その他の言語のタイトル	Serbian Avant-garde Poetry and "Ancient Japanese Poetry"
シリーズ	日文研フォーラム ； 305
URL	http://doi.org/10.15055/00006783

第305回 日文研フォーラム



セルビア・アヴァンギャルド詩と 『日本の古歌』

Serbian Avant-garde Poetry and “Ancient Japanese Poetry”



山崎 佳代子
YAMASAKI Kayoko

国際日本文化研究センター

日文研フォーラムは、国際日本文化研究センター創設以来の事業のひとつです。海外の日本研究者と市民との交流を促進するために、原則月一回、年間十回程度、京都市内の公共スペースで、日文研を訪問中の世界さまざまな国の日本研究者に、自分の研究について自由に語ってもらい、参加者との知的交流を図ろうとするものです。

このフォーラムの報告書の公刊によって、日文研フォーラムへの皆様
の関心と理解がさらに深まることを願っております。

国際日本文化研究センター

所長 小松 和彦

● テーマ ●

セルビア・アヴァンギャルド詩と 『日本の古歌』

Serbian Avant-garde Poetry and “Ancient Japanese Poetry”

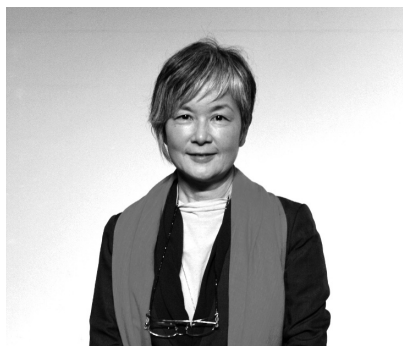
2016 年 11 月 15 日（火）

● 発表者 ●

山崎 佳代子
YAMASAKI Kayoko

詩人／ベオグラード大学（セルビア）教授
国際日本文化研究センター 外国人研究員

Poet / Professor, University of Belgrade
Visiting Research Scholar, International Research Center for Japanese Studies



発表者紹介

山崎 佳代子

略 歴

1956 年 9 月	静岡県生まれ
1979 年 3 月	北海道大学文学部（露文科）卒業
同 年 10 月	サラエボ大学留学
1982 年 10 月～1986 年	ベオグラード大学大学院
2003 年 3 月	博士号取得（ベオグラード大学）
2016 年 6 月～11 月	国際日本文化研究センター外国人研究員

著書・論文等

博士論文：Razvoj japanske avangardne poezije 1920-ih godina u poređenju sa srpskom.
— Beograd: Filološki fakultet u Beogradu, 2003（『1920年代の日本アヴァン
ギャルド詩の発展——セルビア文学との比較考察』ベオグラード大学文学部、
2003年5月）

研究書：Japanska avangardna poezija 日本アヴァンギャルド詩 (Filip Višnjić, Beograd,
2004)

詩 集：『みをはやみ』（書肆山田、2010）など

翻訳書：ダニロ・キシュ『庭、灰』（河出書房新社、2009）など

エッセイ集：『ベオグラード日誌』（書肆山田、2014）など

その他：谷川俊太郎、白石かずこのセルビア語によるセルビア語詩集を編む

受 賞：ミリツァ・ストヤディノヴィッチ＝スルプキニヤ女流詩人賞（2015年）
読売文学賞（2015年）

※発表者の肩書・略歴等はフォーラム開催時のもの

詩人デサンカ・マクシモヴッチと俳句

セルビアは、バルカン半島でもなかなかの俳句国である。俳句の専門誌『俳句新聞』(Хаiku Новине)なども定期的に刊行され、俳句を書く人たちは、「ハイジン(俳人)」を自称している。とりわけ、女流詩人デサンカ・マクシモヴッチ(Десанка Максимовић, 1898-1993)の俳句は、セルビア現代詩においても光を放っている。抒情詩や童話を中心に活躍した国民的な詩人だが、晩年は精力的に俳句を創作していた。

彼女が俳句と出会ったのは一九七五年のこと。モスクワで刊行されたヴェラ・マルコヴァ(Вера Маркова)訳の『日本の三行詩』(Японские трехстишия, 1973)を贈られ、ロシア語訳で俳句に魅せられたのだった。デサンカはロシア語とフランス語に精通し、詩の翻訳も手掛けているが、夫がロシア人であったこともあり、ロシアの文学者たちとの繋がりは深かった。この書物に黒インクで記された献辞には、一九七五年九月二十三日の日付が記



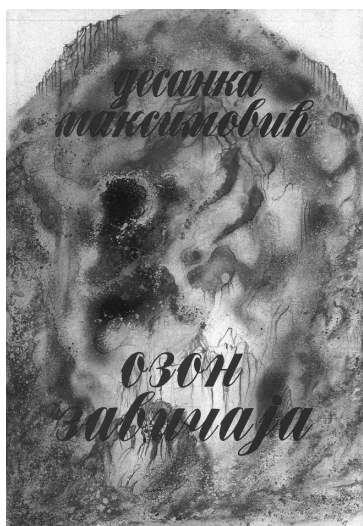
デサンカ・マクシモヴッチ

されている。

一九九二年十二月三十一日の夕方、私はデサンカの家を訪ね、お話をうかがい忘れられぬ時を過ごしたが、俳句の創作も話題となり、マルコヴァの翻訳句集を見せていただいたのだった。翌年二月に、デサンカは眠るように昇天。彼女にとって、俳句は生涯を通じて大切な詩形式だったのだった。

マルコヴァによる翻訳句集は、短歌と俳句（発句）の定義、江戸時代の文学状況、芭蕉、一茶、蕪村らの文学史的な意義について詳しく解説した序文（Маркова 1975: 5-44）のあとに、『野ざらし紀行』と『笈の小文』から芭蕉の俳句の訳を配し、次に江戸時代の俳人たちの翻訳を収めている。芭蕉の作品は全体の半数以上を占め（Маркова 1975: 45-194）、後半は、言水、去来、千代女、其角、蕪村、一茶など、江戸俳句を代表する三十四人の俳句の訳である。この書物が、デサンカの俳句の教科書であったといえるだろう。ただし、デサンカはロシア語からセルビア語に俳句を訳したことはない。

デサンカは数多くの俳句を詠み、晩年には句集『故郷のオゾン』（Озон завичай, 1990）を



『故郷のオゾン』

編んだ。詩人自身による序文を附し、一頁にゆつたりと四句が組まれ、ヴォイスラヴ・ミラノヴィッチの油彩とカラージュの挿絵が随所に施されている。絵画とのコラボレーションともいえる書物であり、五章から成る。一章「故郷のオゾン」（二七四句）、二章「前頭骨の塔」（二二三句）、三章「宵の明星」（二五五句）、四章「村の墓場」（二三九句）、五章「月の木橋」（二四七句）と、あわせて七三七句を収めている。題名は、オゾンという外来語起源の科学用語と「故郷」という古風な語彙を組み合わせ、異なるイメージの取り合わせが現代的である。章のタイトルも、第二章に医学用語が用いられ、他の章のタイトルに比べて異質で、緊張感とダイナミズムが感じられる。俳句という形式を用いた斬新な短詩集である。

句集から作品を、いくつか選んでみよう。

傷なのか輝く泉か空の月

Можда је Месец

рана на небу, можда је

сјајан кладенац.

(Максимовић 1990: 208)

旅に果て村のはずれに葬られ

Умро на путу

крај сеоског гробља,

ту и сахрањен.

(Максимовић 1990: 154)

棺乗せた牛車の先をゆく魂

Воловска кола

возе тело покојника,

душа иде напред.

(Максимовић 1990: 164)

宇宙観る雀の小さき瞳かな

Сићушно око
врачево огледа
сву васиону.

(Максимовић 1990: 190)

波よせて岸に花さく砂利の花

Пљусне ли талас
на обалу, претвори
шљунак у цвеће.

(Максимовић 1990: 42)

デサンカは、「五音、七音、五音の短詩形式はセルビア語で美しく響きます。指で韻数を数えながら書きます」と語った。彼女の作品の多くは、俳句の形式を踏まえたものである。この詩形式を守るセルビアの俳人は少なくないが、この土地の口承文芸の抒情詩に、五韻詩、七韻詩の定型があることにも関係があるだろう。

しかし、デサンカが日本の俳句から受け入れたものは詩形式だけではない。主題や素材、詩精神そのものも、俳句から深い靈感を受けている。自然をいかに詠むか、それを心象風景としていかに形象化するかを、デサンカは日本の俳句から学びとっている。

デサンカ自身の自由詩作品と比べると、俳句の多くが、自然の風景、または寒村を詠っていることに気付く。都会を舞台にしたものはほとんどなく、緑濃き故郷が舞台である。晩年は、生地ブランコヴィナ村の家で時を過ごし、創作をすることが多かったが、作品には、四季の移ろいが表現され、山や森や小川、動植物が詠みこまれ、自然の情景が心象風景を作っている。

人と人との関係、人と神の関係を中心にすえたキリスト教圏（正教圏）に属するセルビア文学の伝統のなかでは、新鮮な詩学である。デサンカの女の恋心を詠った代表作「おののき」（„Српень“, 1924）、また宗教的なテーマにとりくむ詩集『赦しを求む』（*Тражум помиловање*, 1964）と比べると、俳句形式の作品には人と人、人と神の関係を主題とするものは極めて少なく、自然が重要な主題を形づくっていること、また墓場が重要な空間として現れ、死者の魂をモチーフが現れていることが明らかになってくる。芭蕉を中心とするマルコヴァの俳諧の翻訳をおしてデサンカが出会ったものは、自然の情景による心象風景、または人の死を主題とする俳句の詩精神であり、侘び、寂びといった境地に近い

ものであろう。なかでも村の墓地をあつかう連作には、マルコヴァ訳の芭蕉の『野ざらし紀行』の影が色濃く感じられる。

俳句の短詩形式は、デサンカの表現を凝縮していった。彼女の自由詩の作品には、比較的長い作品が多い。代表作「血まみれの童話」(„Крвава бајка“, 1941)は、第二次大戦中、ナチス・ドイツ占領下のセルビアの町クラグエヴァツで起きた虐殺事件に取材し、学童たちの死を詠ったものだが、七連五十三行の構成であり、叙事詩的な長詩である。だが、句集『故郷のオゾン』では、子供の死は次のように詠まれている。

子の墓に林檎に砂糖、子は食^はまず

Дечја хумчица,

на њој јабука, шећер, -

а детегу се не једе.

(Максимовић 1990: 152)

デサンカは、俳句との出会いによって、叙事詩に特徴的なストーリー性を排し、象徴性



ミロシュ・ツルニャンスキー

の高い表現方法を手にしたのである。

だが、セルビア文学と日本の伝統詩との最初の出会いは一九二八年まで遡ることができる。翻訳詩集『日本の古歌』(Песме старог Јапана)が刊行された年である。この書物を編んだのは、二十世紀セルビア文学を代表する文学者、ミロシュ・ツルニャンスキー(Милош Црњански, 1893-1977)

である。一九二〇年、アヴァンギャルド活動のなかでドイツ表現派の流れをくむ神秘的な「スマトライズム」を提唱した詩人は、東洋の詩想を求め、この翻訳詩集を編んだのだ。いまだに類書がないこともあり、今日も版を重ね、人々に愛されている。日本文学史でいえば、少し時代も潮流も異なるが、フランス象徴詩を紹介した上田敏の『海潮音』のような大切な一冊なのである。

ここでは、『日本の古歌』をとりあげ、セルビアにおけるアヴァンギャルド運動と日本の伝統詩歌の関わりについて考えてみたい。

アヴァンギャルド運動とセルビア

それにしても、素朴な疑問がわく。日本の伝統的な詩歌が、セルビア・アヴァンギャルドにどんな関わりがあるのだろうか。その答えは、まずヨーロッパ・アヴァンギャルド運動の要素である反ヨーロッパ主義に求めることができる。

アヴァンギャルド運動は、十九世紀末期から二十世紀初頭かけて、ヨーロッパで生まれた、反権威、反体制、反慣習、反伝統を柱とする芸術運動であった。アヴァンギャルド（前衛）という言葉そのものは、軍隊用語であり、一七九四年に起こったフランス革命の時代に使われはじめ、十九世紀の半ばまでは社会的な進歩、社会主義的な思想や芸術家たちの協働を示す言葉であったといわれる。ボードレールも政治的な意味でこの言葉を用いている。芸術運動の意味で用いたのはアポリネールで、一九一二年のイタリア未来派の展覧会を評した文章に登場する（Saboté 1997: 9-10）。

この言葉の語源が示すように、アヴァンギャルド運動には、ヨーロッパ文明、ヨーロッパ文化のなかで培われた既成概念や市民道徳の欺瞞（ぎま）を破壊していく闘争的な精神が含まれていた。とりわけ第一次世界大戦は芸術家たちに衝撃を与え、新しい詩学を生み出すきっかけとなった。人類に善きものをもたらすはずであった近代文明が、大量死を引き起こし

たのである。大戦の灰のなかから、若い芸術家たちは、チューリッヒのダダたちに代表されるように過激な意味破壊運動を開始している。ヨーロッパ文明の伝統に疑問を感じた彼らは、芸術表現のモデルを非ヨーロッパ文化圏に求めていく。そのなかで、アフリカやアジアの伝統芸術に光が当てられていったのだ。アフリカの彫像やジャズ音楽、中国や日本など東洋の伝統文学、仏教思想などが、脚光を浴びることになった。

ヨーロッパの辺境、バルカン半島のスラブ諸国にアヴァンギャルド運動が広まるのは一九一〇年代あたりからで、セルビアでは第一次大戦後、ツルニャンスキーをはじめ戦争の悲惨を自ら体験した若者たちが担い手となり、一九二〇年代には全盛期を迎えた。セルビア・アヴァンギャルドも、ヨーロッパ・アヴァンギャルドのもつ反伝統主義、反ヨーロッパ主義的傾向を受けつぎながら、異国の文化に目覚めていった。近代において植民地支配の経験をもたぬセルビアにとっては、東洋もアフリカも未知の世界である。セルビア・アヴァンギャルドは、ドイツ語圏、フランス語圏のアヴァンギャルドを通して、遙かな「異郷」、とりわけ東洋に憧れを抱いていく。

セルビアという国

ツルニャンスキーを生んだセルビアという国は、バルカン半島の中央に位置する南スラブの国である。バルカン半島は、歴史を通じて、異なる思想、宗教、政治体制が出会う場所であった。それがこの土地の文化に豊穡をもたらすと同時に、国境をめぐる争い、戦争という悲劇を繰り返させ、今もなお紛争の絶えない土地としている。日本のように、海に囲まれ、歴史を通じて国境の変化がきわめて少ない国とは全く異なった歴史的、地理的な環境のなかでセルビア文学は育まれてきたのだ。

この土地に六世紀から七世紀にかけてスラブ人が南下して定住し、国家を形成していく。同じ言語圏にありながら、カトリックを受け入れ、後にオーストリア・ハンガリー帝国の支配下におかれたクロアチア人、オスマン・トルコ帝国のもとでイスラム教に改宗したムスリム人、ビザンチン帝国の影響でギリシャ正教を受け入れたセルビア人と、宗教によって異なる民族が形成されていった。セルビア王国は十二世紀に成立するが、十四世紀末にコソボの戦いでトルコ軍に敗れ、五百年の長きにわたりオスマン・トルコ帝国の支配下におかれる。十九世紀初頭、独立をめざすセルビア人の蜂起が各地で始まり、長い闘争の末に、一八七八年、ベルリン会議でセルビア王国の独立が承認される。二十世紀初頭、オー

スリア・ハンガリー帝国がボスニアを併合すると、ボスニアでも、セルビア人、クロアチア人、ムスリム人ら土地のスラブ系の青年たちが、民族解放運動を展開した。

第一次世界大戦は、一九一四年、ボスニアで起きたサラエボ事件をきっかけに勃発した。ハプスブルグ帝国からの独立を目指す「ボスニア青年党」によるフェルディナンド皇太子夫妻暗殺事件である。第一次大戦で、セルビアは多くの犠牲を払って勝利し、これまでハプスブルクの支配下にあつたスラブ系の民族クロアチア人、スロベニア人とともにユーゴスラビア王国を建国した。だが多民族国家の共同体は、最初から多くの問題を孕んでおり、緊張と不安に満ちたものであつた。その不安はアヴァンギャルド文学にも影を落としていった。

『日本の古歌』を生んだセルビア・アヴァンギャルド文学は、オスマン帝国とオースリア・ハンガリー帝国による分断統治、第一次世界大戦を背景としている。日本の伝統詩は、異なる文化が混ざり合い、文明がせめぎ合う土地、バルカン半島という世界の弾薬庫に伝えられたのである。

移動の詩人ツルニャンスキー

ツルニャンスキーの人生にも、二十世紀のセルビアの戦争史が深く刻み込まれている。第一次世界大戦、そして第二次世界大戦は、彼を移動の詩人とした。

ツルニャンスキーは、一八九三年十月二十六日、オーストリア・ハンガリー帝国領の町チヨングラッドで、セルビア正教会司祭の家庭に生まれた。一八九六年、父の転勤にともない、ルーマニアのティミショワラ市へ移住、小学校とギムナジウムを終えた。カトリック系の学校で学んだツルニャンスキーは、ラテン語をはじめヨーロッパの言語に精通し、



軍服を着た1914年のツルニャンスキー

視野を広めることとなる。一九一三年、ウィーンの大学で医学部に入學するが、文学に魅せられて退学、哲学部に入學した。

しかし一九一四年、サラエボ事件が起こると、オーストリア・ハンガリー帝国は領内のセルビア人青年を学徒強制動員する。ツルニャンスキーも、最も悲惨だと言われたガリツィア戦線に送られた。ガリツィアは、同じスラブ民族である

同胞ロシア人に銃を向けねばならない、セルビア人の兵士には辛い戦場で、脱走兵が数多く出たと言われる。戦場で詩人は肺を病み、ウィーンの病院に入院、そこで終戦を迎えた。終戦後、一九一七年あたりからツルニャンスキーは本格的な文学活動を開始する。アヴァンギャルドの担い手として、ザグレブの前衛雑誌『頂点』^{ゼニット} (Verh) 等にも詩作品を寄せた。一九一九年、ベオグラード大学文学部入学。同年、ベオグラードで詩集『イタカの抒情詩』(Iapuka lmake) を発表。セルビア二十世紀文学最高の詩集ともいべき本書は、戦場から荒廃した故郷へもどる兵士を主題とし、多くの読者の心をとらえた。

翌一九二〇年は、東洋の伝統詩とツルニャンスキーの出会いの年となる。異郷への憧憬を主題とする詩「スマトラ」を発表、アヴァンギャルド運動スマトライズムを唱えて、運動の宣言文ともいべき「スマトラ」の解説「(O)glaubebe (Cymarpe) (1)」を発表する。その秋、相続した家屋を売却し、後に妻となるヴィダとともにパリへ向かい、翌年まで滞在、パリ国立美術館、ギメ東洋博物館などで、日本と中国の伝統詩の翻訳詩集を編むべく資料を収集した。ソルボンヌ大学に留学していた中国の青年たちと交遊し、翻訳にあたつては彼らから様々な助言をうけている。おそらく勤工儉学運動による若き知識人たちであろう。文学について造詣の深い者が少なくなかった。

一九二一年、ツルニャンスキーはイタリアを経由しベオグラードに戻り、自らの戦争体

験をもとにした幻想小説『チャルノエヴィッチについての日記』(Дневник о Чернозевичи)を発表する。一九二二年にベオグラード大学を卒業。ベオグラードの第四ギムナジウムで歴史と文学を教えながら文学活動を展開し、一九二八年に外務省に入省、文化・情報担当官として、ベルリン大使館に二年間、勤務した。創作活動も精力的に続け、一九二九年、オスマン帝国支配下におけるセルビア民族移動を描いた長編小説『流浪』(Скоба)を発表する。パリで集めた資料をもとに東洋の詩の翻訳をまとめ、一九二三年にベオグラードで翻訳詩集『中国抒情詩』(Антология китайских лирических стихов)、二八年にベオグラードとサラエボで翻訳詩集『日本の古歌』を刊行した。

一九三五年からローマ大使館勤務となり、イタリアに滞在、そこで第二次大戦を迎えた。一九四一年、大戦勃発後、ローマ大使館の館員とともに、マドリッド経由でリスボンにたどり着き、ロンドンへ向かう。そこで、在ロンドンのユーゴスラビア王国亡命政権の要請により、亡命政権の出版部勤務となり、終戦を迎えた。

一九四五年、ツルニャンスキー夫妻はイギリスに亡命する。社会主義ユーゴスラビア共和国連邦となった祖国に戻るのには、政治的な理由から危険であると、周囲の者たちからの助言があったためだと言われる。ツルニャンスキーは貧困のなかで執筆を続けた。妻はハロッズ百貨店で人形の洋服を作り生活を支え、詩人は靴屋の事務員や書店の配達員などを

して、日々の糧を得た。一九五一年、イギリス国籍を取得する。

一九五六年、長詩「ベオグラード悲歌」(„Јамент над Београдом“)をイギリスのクードン・ビーチで完成。「無」を主題とし、東洋思想も織り込まれていた。この作品が最後の詩作品となり、ツルニャンスキーは以後、長編小説の執筆に専念していく。

一九五六年、祖国で代表作、小説『流浪』が刊行されたのを機に、ユーゴスラビアの文学雑誌に作品を発表するようになり、祖国との関係はふたたび緊密になっていく。一九六五年、当時のロンドン大使の仲介により、ユーゴスラビア政府の承認のもと妻とともに帰国、イギリス国籍を返還、ユーゴスラビア国籍を取得する。最初は、町の中心街にあるホテル・エクセルシオールの一室を仮寓とし、後にトルブヒン將軍通り八一番地のアパートで暮らした。一九七一年、セルビア文学者協会文学賞受賞。一九七二年、長編小説『ロンドン物語』(Roman o Londonu)を発表。一九七七年、老衰のため静かに昇天。度重なる引越しにもかかわらず、遺された書物の中には、ミシェル・レヴォンの『日本文学のアンソロジー』(Michel Revon, Anthologie de la littérature japonaise, Paris, 1919)があつたという(Поповић-Радовић 2003: 41)。

遺品となった靴の空き箱には、代表作の小説『ロンドン物語』の構想が書かれた様々な大きさの紙片が、大切にしまわれていた。彼の故郷喪失者としての半生、そして祖国への

帰還は、まさに移動の文学を象徴している。『日本の古歌』は、移動の詩人ツルニャンスキーの手によって編まれたのであった。

セルビア・アヴァンギャルド運動と「スマートライズム」

『日本の古歌』は、ツルニャンスキーが唱えたスマートライズムの実践であると考えることができ、スマートラの詩学と密接な関係をみとめることができる。

スマートライズムには、過去のあらゆる慣習の否定、宇宙の拡がりを求める、ドイツ表現主義の影響が強く感じられるが、セルビアにとっては触れることのできぬ異郷であるスマートラに象徴されるように、遠い世界への憧憬が、重要な要素となっている。

ヨーロッパ・アヴァンギャルドの流れをくみながらも、喧騒ではなく静寂、都会ではなく自然に満ちた森、苛立ちや憎悪ではなく安らぎと歓びを求めるところに、ツルニャンスキーのスマートライズムの特徴がみられる。中国および日本の伝統詩歌の翻訳という体験を通じて、老子の「無」の思想、無常の表象である「桜の花」を織り込み、霧や光、エーテルのような明確な形をとみなわぬモチーフをちりばめ、詩人は形而上的な世界を提示したのだった。

形をもたぬもの、不可視の世界、神秘的なもの、魂への傾倒、自然描写を心象風景に重ねる詩法は、東洋詩に触れる前に編まれた『イタカの抒情詩』の「痕跡」(「Par», 1919)にもみられる。「夢」、「絹」、「香り」など、『日本の古歌』にも現れるモチーフがちりばめられ、和歌の世界に共通するものを感じさせるといえるだろう。

痕跡

願いは

夢のあとで

僕の痕跡を君の身体に残さぬこと

ただ僕から持つておいき

哀しみと白い絹と

ほのかな香りを……

山鳴らしの落ち葉に

埋もれた道の香りを

(Црњански 1993: 63)

この詩からもわかるように、ツルニャンスキーの詩学は、^{はかな}儂きもの、^{ほの}仄かなものから織り上げられており、日本の伝統詩にも通じる感性をもっていた詩人だといえるだろう。彼のスマトライズムは、詩精神のみならず、詩形式の改革運動でもあり、セルビアの現代詩の変革をも意図していた。これまでのセルビアの象徴主義の詩のように、韻を踏むソネットの定型詩を否定し、自由詩をめざしている。「魂の速記」ともいうべき、述部を省略した名詞からなる短い句、いわゆる「叫びのシンタックス」を用いて、動的な詩を生みだしていた。

一九二〇年、文芸雑誌『セルビア文学報知』(Српски књижевни гласник)に発表の「スマトラ」(„Смагара“)は四連からなり、韻をふまぬ自由詩で、連の中の句の数も異なる。故郷喪失と異郷における愛の探求をテーマとし、タイトルのほかにウラル山脈というアジアの地名を登場させている。神秘的で気体の流れのような詩は、スマトラの地名に象徴される遙かな土地への憧れを主題としている。

スマトラ

今こそ、僕らは やすらぎ、軽やかで 優しく
想いえがけば、ウラル山脈の雪のつもった頂は
なんと静かだろうか

あの夕暮れに僕らの失った 青ざめた顔が
僕らを悲しませるとき

きつと どこかで 小川が

彼のかわりに、茜色に 流れているはず

ひとつまたひとつ愛が、今朝、異郷にて

果てしなく 静かな青い海原に

しつかりと 僕らの魂をつつみ、

サンゴの実が まるで 故郷の

桜の実のように 紅くなる

僕らは夜に眼をさます、微笑み、優しく

張りつめた弓の月に

そして愛撫する 遙かな丘を

凍りついた森を、そつと、この手で

(Црњански 1993: 77)

この詩を支えるものは、異質なものを結びつける力である。山頂（ウラル山脈の頂）と海（海原）、異郷と故郷といった異なる世界が結び付けられ、海原の青とサンゴの赤が対照をなし、サンゴ（海・異郷）と桜の実（大地・故郷）が対をなす。夜の目覚めは、冷たい官能に満ちていて、愛の歓喜に、不安が深い影を落とす。愛が海原で「魂をつつむ」というイメージ、僕たちの「この手」が「凍りついた森」を愛撫するという現実ではありえぬ表象によつて、最後に言葉は現実界から遊離して、弓のような月が光る夜に、エーテルのごとく漂いはじめる。この詩が詠うものは、もうひとつの世界、形のないもの、可視の世界のむこうに横たわる不可視の世界、神秘の世界なのである。ゆえに幽玄や無常観にも接点をもつ詩学である。この形而上の詩学こそ、ツルニャンスキーの主唱したスマトライ

ズムの核をなすものであつた。

この詩とともに発表された「『スマトラ』の解説」は、ツルニヤンスキーのスマトライズムの詩学の宣言文とも呼ぶべきプログラム・テキストである。興味深いことに、ここには「日本」の地名が織り込まれている。

テキストは、文体的に異なる二つの部分から成りたっている。前半は、未来にふさわしい新しい抒情詩の精神を説明する。新しい時代には、新しい詩精神が必要であること、伝統を否定すること、あらゆる文学の慣習を否定し、自由詩を求めるという主張は、いずれもヨーロッパ・アヴァンギャルドの流れをくむことを示している。

スマトライズムを特徴づけるのは、精神的なもの、神秘的なもの、未知なるものへの傾倒である。宇宙的な広がりを探求し、宇宙の法則をもとめて明らかにし、「霧のような精神的なものの深淵」をめざすことを主張した。詩を実用的な目的から浄化することを主張、政治やイデオロギーの道具であつてはならないと述べ、恍惚（エクスタシー）の形を追求し、こう主張する。

我々は、不安を、政変を、言葉に、感情に、思考に、もたらすのだ。

純粹の恍惚（エクスタシー）の形を我々は与えるのだ。

(Црњански 1920b: 20)

ツルニャンスキーが築こうとする世界は、繊細で感じやすく、無数のニュアンスから成り立っていた。それは彼が「すべての色を使うこと、我々の夢と予感の色の揺らめきを」と述べているように、言葉で尽くせぬ世界なのである。ツルニャンスキーは、「詩句とは、我を忘れた踊り子であり、恍惚（エクスタシー）のなかで動きをつくるのだ」と主張した（Црњански 1920b: 20）。

後半は、一人称単数の語り手による幻想的な散文である。夢と現実が交錯する戦場から帰還した友人は「日本を通ってきたが、イギリスで逮捕され、危うく処刑されるところだった」と、語り手である「僕」に言う。列車のモティーフが登場し、東洋（夢）とスレム地方の故郷（現実）が混ざりあう。この二つの世界の間で、「測り知れない愛」を感じ、雪、丘、桜の樹が現れる。こうしたモティーフによって、東洋は、穏やかな静けさに満たされた場所として憧憬されるのである。いずれも『日本の古歌』の翻訳詩集に、幾度も現れることになるモティーフである。テキストは、次の言葉で結ばれる。

そして想った。故郷は僕をどうやって迎えるだろうか、と。桜の実は、もう紅く色づ

いて、今は村も陽気だ。ご覧、色は、はるか星のところまで、同じだ、桜の実も、珊瑚も。(Пръански 1999: 23)

ツルニャンスキーが詩作品「スマトラ」、およびスマトライズムのプログラム・テキストを発表したのは、翻訳詩集をまとめるべくパリへ旅立つ直前、十月である。執筆当時は、東洋の詩をよく知っていたわけではなかったが、その背景には、セルビア・アヴァンギャルド文学者たちの東洋文化への興味と憧憬があつた。

セルビア・アヴァンギャルドと東洋

「スマトラ」発表当時のセルビアのアヴァンギャルド運動をみると、東洋や日本に関するものがいくつかみられる。ツルニャンスキーが編集していた文芸誌『日』(Dan)には、一九一九年に、李白の漢詩の翻訳「ふたつの笛」(“Dve frule”)が、掲載されている (Lipo 1919: 11)。翻訳者の名は記されておらず、後のツルニャンスキーのアンソロジー所収のものとは異同があり、彼の訳によるか否かは判定しがたいが、編集者として李白の詩に触れていたことは間違いない。

この時期に、若い文学者が「日本」をモチーフとする文学作品を発表している。前述の『日』に掲載された女流詩人アニツァ・サヴィツチ＝レバツツ（Aniia Savih-Rebat, 1892-1953）の詩「椿」（“Kamelija”）には、富士山（フジヤマ）のモチーフが登場する（Savih-Rebat 1919: 28）。「愛」が、「花瓶に描かれた遙かな国の庭の花」に譬えられて^{たと}いる。後のツルニャンスキーの『日本の古歌』に現れる絹、雪、花などを織り込み、日本の古代という時空のなかに、貴族時代の優雅で安らかな遠い国を歌い上げ、東洋を理想的に描いている。

ノーベル賞作家イヴォ・アンドリッチ（Ivo Andrić, 1892-1975）もツルニャンスキーと交流があり、表現派運動に関わった作家であるが、一九二〇年に発表した散文集『不安』（*Nemiri, Zagreb, 1920*）には、「日本の話」が収められている。中世の日本を話の舞台とすることによって、時空をバルカン半島から隔離し、国の混乱期における詩人の真の役割とは何かを問うた作品であり、第一次大戦後の多民族国家ユーゴスラビア王国の建国の苦悩が象徴的に描かれている。

翌一九二二年、表現派詩人スタニスラヴ・ヴィナヴェル（Станислав Винавер, 1891-1955）は、文芸誌『宇宙の避雷針』（*Горюдан светура*）に「表現派宣言」（„Манифест експрессионистичке школе”）を発表、ここにも日本が登場する。ヴィナヴェルは、ピエール・ロティの『お菊

さん』における日本女性像を論じ、「ロティの日本女性は、日本化の完璧なる学校を卒業したヨーロッパ女性である」(Бинавер 1921: 14)と述べて、ロティが登場人物に人工的な性格を与えたことを批判した。ヴィナヴェルは、北斎を高く評価して、次のように述べた。浮世絵が、セルビア・アヴァンギャルドに、新鮮な靈感を与えたことがうかがえる。

自然が施すよりも、少なく与えること、それは新しい表現を与えることをも意味し、新しい自然となることを意味する。カンデインスキーは切り捨てる(北斎や、日本人たちとは別の方法で、しかし類似の痛みと痙攣を感じながら)。印象の働きが、二義的なもの、何か別のものと偶然に一体化し関連をもつことで脚色されてしまうすべてのことを、切り捨てるのだ。最も純粋な印象(インプレッション)は、表現(エクスプレッション)となるのだ。(Бинавер 1921: 28)

こうしてみると、ツルニャンスキーが『中国の抒情詩』と『日本の古歌』を編み、東洋の伝統詩に自由詩の手本を求めたのは、決して孤独な行為ではなかった様子がわかる。ヨーロッパ・アヴァンギャルド、そしてセルビア・アヴァンギャルドの東洋志向が背景にあったのだ。堀口大學や西脇順三郎とも交遊があったイヴァン・ゴルも東洋詩に関心をしめ

している。ゴルはフランス語とドイツ語で作品を著わしていたユダヤ系の前衛詩人であるが、セルビアのアヴァンギャルド詩人ボシコ・トーキンとパリで出会い、セルビア前衛運動と接点がある。

アヴァンギャルドを代表するリトル・マガジンの『頂点^{ゼニット}』は、イヴァン・ゴルのエッセイ「原初としての言葉」(„Pec kao pocetno“)をドイツ語から翻訳し掲載している。「最も単純な形式の中に最大の内容の可能性を追求すべき」として、東洋詩を志向し、堀口大學の『短歌』(Tankas, Paris, 1920)から、短歌を引用した。ゴルは、短歌や俳句の表現の凝縮性を高く評価し、「句は文章として独立するべき」だと述べ、各々の文章は、「自分自身の知らせ」を持つべきで、句をすべて合わせ「ある都市の苛立った生活を表現するのだ」と述べた(Toi 1921: 24)。前衛運動ゼニットの研究家ゾラン・マルクシュは、このテキストこそ、「ユーゴスラビアおよびセルビア・アヴァンギャルド運動のゼニティズムの詩学の礎である」(Markus 1975: 1222)としている。

ツルニャンスキーは、フランスから帰国後、パリで収集した資料をもとに、一九二二年にまず中国の伝統詩を文芸誌『思想』(Misco XI, 5-6; X, 6)と『セルビア文学報知』(VI, 4; VII, 1, 5, n 6)に発表、一九二四年から二七年にかけて、『セルビア文学報知』(XIV, 6, ctp, 431-438, 1925)と『木霊』(Odjek, 6p. 6-7, I, XII, 1924)そして二号にわたって『レトブス・マテ

イツェ・スルプスケ』(Летопис Матице српске, књ. 311, 1-2; књ. 320, 2-3, 1927) に、日本の伝統詩歌を発表した。

ツルニャンスキーは、翻訳と並行して、東洋詩に関するテキストをいくつか発表している。いずれもアヴァンギャルド詩運動の宣言文としての性格を帯びている。一九二二年二月、ツルニャンスキーは文芸誌『思想』に発表した「自由詩のために」(„За слободни стих“; Црњански 1922a) で、つぎのように述べた。

自由なリズムとは、真のリズムであり、あるがままの抒情のリズムであつて、感情と結びついている。それは地震観測記録のように精確な精神の振動のリズムなのだ。

(Црњански 1999: 29)

ツルニャンスキーは、ゴルと同様、中国と日本の抒情詩に、自由韻律のモデルを見出していた。

世界で最も美しい中国と日本の抒情詩の多大なる影響は、過去五十年来、広まっており、新しい近代的なアメリカの抒情詩の試みも、踏韻を否定している。(……) 抒情

の過去は、即興である。最高の即興は中国と日本であり、そこでは、花一輪、あるいは雪に残された、愛する人の足跡に、小さな星の瞬きのような永遠を感じるのだ。

(Црњански 1993: 419)

同年翌三月、ツルニャンスキーは、『思想』に発表した「私の中国抒情詩集」(„Moja antologija kineske lirike“; Црњански 1922b)で、この翻訳詩集が「私たちの文学と芸術に新たな視点と手本をもたらさんとする若者たちの運動において、重要な位置を占める」と述べ、「このアンソロジーの意図するところは、学問的、文献学的なものではなく、単に思想的、芸術的なものにすぎない」と記している(Црњански 1993: 419)。また、漢字については、次のように述べ、新鮮な感動を伝えている。

音韻、文字、それは記号、表意文字に留まらず、絵であり、一番大切なのは、視界を与えること、遙かな場所、天空を与えることだ。翳^{かげ}りはなく、すべてが大気の中なのだ。(Црњански 1993: 419)

アヴァンギャルド期は、ヨーロッパの音標文字そのものをグラフィカルに使う試みが多

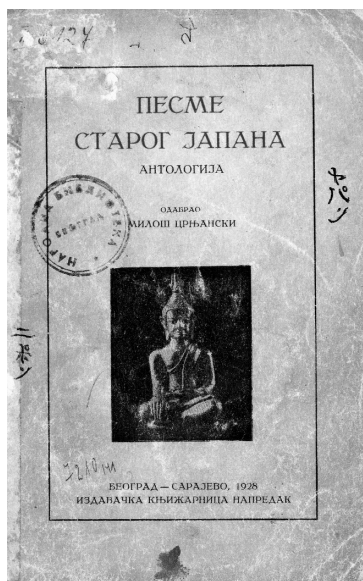
数なされている。フランスの詩人アポリネールの詩集『カリグラム』（一九一八）の「雨」のように、文字の配列によつて降りしきる雨を描くなど実験的な詩が生まれた。従来の文字の記号としての機能を否定し、視覚的な表現の可能性を探ったのだ。ツルニャンスキーが、漢字の視覚性に注目したことも、アヴァンギャルドの文脈でとらえられる。

ツルニャンスキーは、「老子の物質（形あるもの）の表現方法」、「杜甫のエーテルのような雰囲気」に、詩学のモデルを求めていた。そして「翻訳するべきものは、解りやすく鮮明なものであつた。春、孤独、遙かな山の頂と静かな空である」と記している。文章は「それは哀しみと孤独にふちどられながらも安らぎに満ちた絵なのである」と結ばれている。

パリでの滞在直後に書かれたこのテキストも、代表作「スマトラ」の詩想との深い結びつきを感じさせる。前述の「スマトラ」の解説」にもみるように、ツルニャンスキーが「スマトライズム」として打ち立てた詩学は、春の詩学、悲哀と孤独と平安がエーテルのように混ざり合つた美学であり、東洋の詩想や美学と接点をもつていた。イヴァン・ゴルと同様、ツルニャンスキーも東洋詩を自由詩の形式の手本とみているが、ゴルが都市生活の苛立ちを強調したのに対して、ツルニャンスキーは東洋詩に詩形式のみではなく詩精神のモデルも見出し、自然と安らぎを志向していた。

翻訳詩集『日本の古歌』とヨーロッパの日本学

ミロシュ・ツルニャンスキーの翻訳詩集『日本の古歌』は、わずか六十四ページの簡素な書物である。表紙には仏像の白黒写真があしらわれているが、様式から推して日本の仏像ではなく、東南アジアのものであろう。書物の図版はこの一点だけである。これに先駆けてツルニャンスキーが発表した『中国の抒情詩』には、老子像や孔子像の写真、中国のものらしい水墨画などが数多く収められているほか、詩人の名前が漢字で記され、裏表紙には陰陽を表現した太極図が描かれている。中国の詩集に比べ、『日本の古歌』は視覚的



『日本の古歌』

な要素がずっと少ない。だが、東洋についての情報がきわめて少なかった当時のセルビア、多民族国家ユーゴスラビア王国で、この二冊の翻訳詩集は東洋の文化の視覚的なイメージを読者に印象づけたことであろう。

ツルニャンスキーは、英、独、仏、露語に精通していたが、中国語も日本語

も解さなかった。『日本の古歌』は、英、仏、独の翻訳書からの重訳である。本書の引用をたよりにまとめると、以下の書物が翻訳のために用いられていることがわかる。

ルイ・クーシユー『東洋の賢人』(Paul-Louis Couchoud, *Sage et poètes d'Asie*, «Atmosphère japonaise», Paris, 1916)

カール・フロレーンツ『日本文学史』(Karl Forenz, *Geschichte der japanischen Literatur*, Leipzig, 1909)

エミール・ギメ『日本の仏教』(Émile Guimet, *Bouddhisme japonais: Annales du Musée Guimet*, Paris, n.d.)

バジル・ホール・チェンバレン『日本の古典詩歌』(Basil Hall Chamberlain, *The Classical Poetry of the Japanese*, London, 1880)

ミシェル・レヴオン『日本文学のアンソロジー』(Michel Revon, *Anthologie de la littérature japonaise*, Paris, 1919)

松尾邦之助、スタイニベル＝オーベルラン『其角の俳諧』(Kuni Matsuo et Steinber-Oberlin, *Les Haikai de Kikakou*, Paris, 1927)

これらの書物と『日本の古歌』との引用関係については、これから詳細な調査が必要であるが、俳諧の章ではクーシューの書物に依拠した箇所が非常に多い。ツルニャンスキーは、自然を愛し謙虚で善良な民として日本人を描いているが、この日本人観はクーシューの書物に依拠している。仏教の精神や当時の日本人の庶民の生活についてもクーシューを参考に行っている。

クーシューの俳諧に関する考察に従い、レヴォン、フロレンツ、チェンバレンをそれぞれ優れた日本学の研究者であるとしながらも、「彼らが、俳句は警句（エピグラム）のようなものだとするのは間違いである。ローマやギリシャの警句とは全く異なるものだから」（[Львовски 1990: 46]）と述べ、俳句という短詩形式にとくに感銘を受けていた様子がわかる。

ツルニャンスキーが翻訳に用いた翻訳書や研究書からも分かるように、セルビアにおける日本文学の受容は、十九世紀末から二十世紀初頭のヨーロッパにおける日本学の研究成果をもとに行っている。ヨーロッパの各地で開かれた万国博覧会、オランダを中心とした日本との貿易などを通して、ヨーロッパにとって東洋はかなり身近なものになっていた。また明治維新後、東京の帝国大学には欧米から優れた研究家が招かれていたが、彼らは日本文化を愛し、日本語に精通し、帰国後は、ヨーロッパに日本を伝える原動力となっていく。

こうして、日本に滞在経験のあるヨーロッパ人の日本研究や翻訳の成果が、ツルニャンスキーによってセルビアに伝えられたのだ。ヨーロッパの辺境、バルカン半島で、日本との経済的、文化的な交流が活発になるのは第二次大戦後のことであり、ツルニャンスキーが翻訳をしていた時代には、日本は遙かな国であった。

『日本の古歌』という書物

翻訳詩集は、奈良時代から江戸時代まで、長歌（八歌）、短歌（三十二首）、俳諧（五十八句）まで、九十八作品を収め日本の伝統詩歌の変遷を概観している。日本文学史に関する序文のほか、それぞれの作品に解説が付されている。文体や内容からは、ヨーロッパの日本学者たちの研究成果をまとめようとする姿勢がみられ、日本の詩歌の伝統の全貌を伝えようとする書物となっている。

『日本の古歌』は四部構成で、古代、奈良時代、平安時代、俳諧から成り立っている。俳諧は、江戸時代の作品を扱うので、日本の伝統詩の歴史をたどる形をとる。ただし、中世は章立てされず、平安時代の終わりに戦乱の時代であったことが記されている。選択された詩歌は、よく知られたものがほとんどである。

古代の章は、参考としたヨーロッパにおける日本研究の成果を反映しているのであろうが、日本の詩歌は中国の大きな影響のもとに発展したとして、陰陽道について述べ、古代日本の祝詞をはじめとする宗教的な儀式について触れ、雄略天皇の太后の歌が訳されている。椿と豊御酒を詠った長歌で、古事記の長歌であると思われる（『古事記』岩波文庫、一九三―一九四頁）。

奈良時代の章は、万葉集を中心に編まれ、持統天皇をはじめ、山部赤人の長歌と反歌、山上憶良の「貧窮問答歌」と「子らを思ほふ歌」、天智天皇、額田王、大伴旅人の「酒を賛むる歌」の短歌を収めた。

平安時代は、『百人一首』から選択されていると思われるが、『古今集』を中心とし、遍照、小野小町、喜撰法師、在原業平、紀貫之、紀友則、壬生忠岑、光孝天皇、源宗于、坂上是則、藤原仲麻呂、清少納言、蟬丸などの短歌が訳されている。寂連、西行など『新古今和歌集』の歌人たちも、ここに収められている。章の終わりには、一二〇〇年あたりから中世に入り、戦乱期を迎えたと解説され、レヴオンを引用して「今様」という詩形式が誕生したと記されて、仏教的な無常を桜の花に託した「いろは歌」で結ばれている。俳諧の章では、戦国時代に文学が衰退したと述べたあと、江戸時代の文学について解説が続く、宗鑑、守武、芭蕉、其角、去来、貞室、蕪村、一茶などの句を収めた。

重訳であることから、原詩からかなり離れてしまったものもあるが、山上憶良の「貧窮問答歌」をはじめ、かなり忠実な訳も少なくない。原詩から離れた例として興味深いのは、千代女の俳句「蜻蛉^{とんぼ}釣り今日はどこまで行つたやら」の訳で、セルビアの読者に愛されている句だ。千代女が「幼い息子の死を詠ったもの」として、次のように訳している。

Да хваташ лептире,

ага отча далеко

далеко.

蝶とらえんと

駆けていった、はるかに

はるかに

(Црњански 1990: 60)

蜻蛉を蝶と訳していて、誤訳なのだが、哀愁に満ちた短詩となっている。ちなみに、ツルニヤンスキーが俳句の翻訳でもっとも参考にしたクーシューのフランス語訳では蜻蛉と

なっている。フランス語に精通していたツルニャンスキーが読み違うことまず考えられない。セルビアの口承文学では、蜻蛉が抒情詩には現れない。また子供が蜻蛉をとらえて遊ぶ習慣はない。蜻蛉よりもセルビア語の読者に受け入れられやすい蝶を選んだのであるうか。セルビア語で、蜻蛉は「妖精の仔馬」(вилин коњич) という四音の合成語であるが、蝶(лепир) は二音であり、短いことも理由であるかもしれない。

この翻訳詩集の編集に際して、ツルニャンスキーの個性が輝くのは、日本の伝統詩にみられる桜の花が無常の表象であることを理解し、桜の花のモチーフに注目した編集をしていることである。まず巻頭には、ツルニャンスキー自身の次の警句が記され、桜の花が主題化されていく。

桜の花よ、おまえは命になんとそつくり

О трешњев цвеће,

како си сличан животу.

(Црњански 1990: 3)

セルビア語の名詞「命」(жизно)は、英語やロシア語と同様、生命、人生、生活と三つの意味を重ねもつ言葉である。日本の伝統詩のモティーフである桜が、ツルニャンスキーにとって特別な意味をもっていたことがうかがわれる。ちなみに『中国の抒情詩』には、詩人自身による警句はない。この警句は、「桜」を主題化しているといえるだろう。セルビア語では、「桜」(решића)といえ、花ではなく赤い実を意味する。あえて「桜の花」(решићев цвет)としたのは、こうした文化背景がある。

花を詠んだ作品は二十四作品におよぶ。そのうち、桜の花を詠ったものは、十六作品あり、かなりの数にのぼる。ツルニャンスキーが意識的に花の歌や句を選んだと考えることができるだろう。桜の花は、ライト・モティーフとして翻訳詩集をつらぬき、無常のイメージを形成していく。

花と無常を結びつける詩歌として、まず奈良時代の章に『万葉集』の梅の花の歌(巻五、八五二番)が置かれた。作者としては、大伴旅人、坂上郎女などの説(日本古典文学体系第五卷、二七頁)もあるが、ここでは山上憶良を作者とし、以下のように訳している。

梅の花 夢に語らく風流びたる 花と我思ふ酒に浮かべこそ

(日本古典文学体系第五卷、八一頁)

Цвет плива

јавио ми се у сну, шапћући:

„види како сам лепо“.

Не дај да узалуд опадам.

Пусти да пливам у вину.

梅の花が

私の夢に現れ、囁いた。^{ささや}

「ご覧、私がなんと美しいか」と。

いたずらに散らせないでおくれ。

酒に泳がせておくれ。

(Црњански 1990: 18)

ツルニャンスキーは次の言葉を添え、桜の花が無常のシンボルであることを明らかにしている。

この梅の花の幻想は、なんとおだやかだろう。梅の花は、よい香りがするように酒に浮かべられた。桜の花が、無常の象徴として、茶に浮かべられたように。

(Црњански 1990: 18)

平安時代の章では、桜を詠う小野小町の名歌が、移ろいゆく女の美を主題としている。

小野小町

花の色はうつりにけりな　いたづらに我身世にふるながめせしまに

(『古今和歌集』巻第二、春歌下、一一三…日本古典文学体系第八巻、一二四頁)

Цвеће ми свену

у дутој ноћној киши.

Прошла сам светом,

заглатана у себе,

узалуд.

私の花はしおれた、

長い夜の雨のなかに。

私はこの世を通り過ぎた、

むなしく

自分を見つめるうちに。

(Црански 1990: 23)

このほか、桜を詠む歌には次の名歌がみられ、香り、光、春、孤独、静けさなど、ツルニャンスキーのスマトライズムの宣言文に呼応するモチーフが織り込まれている。原詩とともにセルビア語訳からの日本語訳を掲げるが、訳の考察は別の機会にゆずる。

紀友則

久方のひかりのどけき春の日に しづ心なく花のちるらむ

(『古今和歌集』巻第一、春歌下、八四…日本古典文学体系第八卷、一二〇頁)

Зар и данас,

када је пролетње небо

тако мирно,

немирно цвеће трешања

опада?

今日も、

春空がこんなに

静かなときに、

落ち着きもなく桜の花は

散っていくのか

(Црњански 1990: 27)

紀貫之

ひとはいき心もしらず ふるさとは 花ぞむかしのかににほひける

(『古今和歌集』巻第一、春歌上、四二…日本古典文學体系第八卷、一二二頁)

Не јуди;

никад се њено срце не упозна,

али у моме родном крају,

мирише цвеће,

као и пре.

人々の心ではない

彼女の心を知ることはなかったが

わがふるさとに

花が香る、

かつてのように。

(Црњански 1990: 26)

行尊

もろともにあはれと思へ山桜 花よりほかにしる人もなし

(『金葉集』雑上、五五六…日本名歌集成、二一〇頁)

Треба да се гледамо
са сажаљењем,
трепњо на брду!
Осим тебе цветне
никог драгог немам!

見つめあわねばならぬ
あわれみの心で、
桜の花よ!
花さくお前のほか
愛しい人はない!

(Црњански 1990: 35)

権中納言匡房

高砂の尾の上の桜咲きにけり 外山の霞たたずもあらなむ

(『後拾遺集』巻一、春上…日本名歌集成、二〇七頁)

Процвтагле су

трешње у песковитој доли.

О сад само да не падне,

са обличких гора,

магла!

桜の花が

砂の谷に咲いた。

ああ、今はただ

あたりの山から

霧さえ降りなければよい。

(Црњански 1990: 36)

ツルニャンスキーは、桜の花の無常観に、仏教の精神を読み取っている。平安時代の章の終わりに、戦国時代が到来したことを記し、「いろは歌」で締めくくったのも、桜

の花の移ろいが詠われているからに他ならない。ツルニャンスキーは、今様歌について「これらの歌は、全く仏教的であり、悲観的であるが、無常の喜びをとまなつている」(Црнански 1990: 39) と述べた。ツルニャンスキーが「私の中国抒情詩集」で記した哀しみと安らぎの混在するイメージが、ここにもみられる。ツルニャンスキーは、「いろは歌」を次のように訳した。

色は鮮やかだが

花はかれる

この世で何が

永遠であろうか

無常の遠い丘を

今日、越えれば

虚しい夢も見ず

この世にも酔うまい

(Црњански 1990: 36)

俳諧の章でも、仏教的なものに触れている。

ほとんどの句は自然を詠い、讃え、愛で、抱きしめている。樹木、花、風景、四季、または鳥、または丘、道、水を。この無限なる、仏教的な愛、自然のなかに自分自身が溶け込む一体感、それは日本の抒情詩にとって新しいことではない。

(Црњански 1990: 43)

アヴァンギャルド期のツルニャンスキーに特徴的な名詞を列挙した文体は、スマトライズムの宣言文を想起させる。ツルニャンスキーは、単に自然を外側から愛でるのではなく、内なる人間が自然と一体化することを日本文学の伝統にみてとっていた。

仏教的なイメージは、この世の無常を静かに受けとめる安らかさをもって描かれている。戦国時代の都（滋賀の都であろうか）を描き、今はさびれた漁村であるとして、次のように記している。

巨大な仏像が、睡蓮のように花開く微笑をもつて、移ろいゆくこの世を見つめている。

(Црњански 1990: 43)

フランスの翻訳家クーシユーを引用し、東京や吉野で桜の花を愛でる人々の様子を描き、俳人を、清貧な放浪の僧侶として登場させた。

優れた俳人たちは旅人であり、野や森を歩き、夜と月、咲き乱れる桜と秋の丘に、心打たれて人生を過いごし、庵を編み、貧困に生き、なかには出家した者、隠者や放浪者も少なくなかった。

(Црњански 1990: 47)

「植物や移ろいゆく風景に対する仏教的な愛」(Црњански 1990: 49)を日本の抒情詩の伝統にみてとり、芭蕉の生涯を描いたエッセイには、彼が旅の詩人であること、また清貧のなかで清らかに生きたことが強調され、「彼にとつて詩は、宗教的な恍惚(エクスタシー)であり、旅で書かれた俳諧は、愛の囁ささきであつた」としている。「囁き」も、「スマトラ」でみた言葉である。また「恍惚」は、「もののあわれ」にも通じ、言葉では表せぬ感情に接点をもつ。すでに述べたようにツルニャンスキーの「スマトラ」の解説」の鍵となる

言葉である。

芭蕉の俳句に、詩と信仰の統一をみる姿勢は、クーシューから受け継いだものでもあった。芭蕉の「花に遊ぶあそぶ蛇へびな喰らひそ友雀」には、クーシューの言葉を記し、アッシジのフランチェスコのような声調を聞き取っている。ツルニャンスキーは次のように訳している。

Не дирај¹ челу,

што игра на цвету,

врагче, пријатељу!

花に遊ぶ

蜜蜂に触るな

我友、すずめ

(Црњански 1990: 54)

俳句にも桜の句がみられ、芭蕉の「花の雲、鐘は上野か浅草か」などが訳されている。雲も花も、スマートライズムに織り込まれたモティーフである。

Читав облак цвећа.

Звони. Ал у Јену,

или Асакуси?

いちめんの花の雲

鐘が鳴る イエノ〔上野〕か

浅草か

(Црњански 1990: 53)

ツルニャンスキーが無常の象徴として受けとめた桜の花は、仏教的な穏やかさ、平安に縁どられていた。日本の詩歌を通して、仏教の精神性に触れ、感銘をうけたといえるだろう。

ツルニャンスキーの詩と桜

日本の詩歌と出会ったツルニャンスキーは、桜の花を自分自身の作品に織り込んでいく。

セルビア文学において、桜が詠われることはそれまで、ほとんどなかった。民謡や伝承にも、わずかに桜の実が登場するばかりである。セルビア語大辞典にも、桜の花に関する慣用句は皆無である。日本の詩歌との出会いのあとで、ツルニャンスキーは、セルビア文学に、桜の花を無常の表象として最初に詠うことになる。

ツルニャンスキーは、セルビア現代詩の頂点を示す詩人だが、多作ではなかった。六十四作品のみを残している。東洋詩に触れる前に書かれた処女作詩集『イタカの抒情詩』（一九一九）には、桜の花のモチーフはひとつもみられない。だが、翻訳の準備を開始した一九二〇年以降に書かれた重要な作品には、桜の花が現れ、ツルニャンスキーの詩作品を特徴づける大切なモチーフとなっている。

代表作「ストラジロヴォ」（„Стражилово“, 1921-29）、「パリからの書簡」（„Посланица из Париза“, 1920）、「野辺送り」（„Поворка“, 1921）として第一次世界大戦の兵士たちの死を詠った「セルビア」（„Србија“, 1925）の四作品は自由韻律で、いずれも桜を詠う。この他に、桜の実が登場するのは、前述の「スマトラ」と、イギリスのクードン・ビーチで書かれたツルニャンスキーの最後の詩作品で、「無」を主題とする望郷歌「ベオグラード悲歌」（二九五六）の二篇である。

一九二一年に最初のヴァージョンが書かれた「ストラジロヴォ」は、セルビア現代詩の

最高傑作といえる四十二連二百十六行の長詩で、ここに花咲く桜が登場する。旅先のイタリアにて故郷セルビア北部の丘を詠んだ、望郷詩であると同時に、故郷喪失詩ともいえる長詩である。ここに、花咲く桜の樹が、繰り返して現れる。銀の弓には三日月がイメージされる、幻想的な春の夜をさまよう「僕」が描かれている。家を持たず、道を失くして「放浪する僕」は、国家喪失感を暗示する。桜は、遙かな故郷に重なり、死の表象に重ねられる。「花咲く桜」の現れる第一連は、リフレインとして、第七連にも繰り返される。

さまよう僕は、なお精悍だ、銀の弓を持ち

花咲く桜を、待ち伏せするが

森のむこうに、もう故郷を予感する

そこで、僕は微笑を、アカシアの根元に

葬ろう

(Црњански 1993: 86, 87)

桜のモチーフは、第二〇連（果樹）、二三連（果樹）、二七連（果樹）、三〇連（桜の実）、三三連（果樹）、三八連（果樹）と、作品の全編にちりばめられ、肉体の病、穏やかな死の

表象、静けさ、肉体が消滅したあとの魂、言葉のない世界、死後の世界に重ねられ、神秘的なもうひとつの世界を暗示していく。セルビア北部の丘は、サクランボの名産地であり、春は見渡す限り花が咲きほころぶ。「ストラジロヴォ」の「桜の樹」と「桜の実」は、実景でもある。

第二七連では、自分の微笑が（三日月の）空から落下し、自分の命（人生）が、桜（の実）に変容していく。「発酵もせず」とは、果実酒を造るイメージを重ねているのであるうか。

そして、こうして、音もなく

空の弓から、僕の微笑がおちてくる。

そして、こうして、発酵もせず、

僕のあとから、人生は桜に変わる。

(Црњански 1993: 90)

第三〇連に、桜は実として現れ、自らの死と他者の死が重ねられ、まだ生々しい戦場の記憶が透かして見える。

そして、病んだ僕の心に桜の実をこぼし、

月の傍らに、ここに、星が輝くと

いま死にゆくのが見える。

僕の、そしてほかの者の青春は、苦く、どれも同じだ。

(Црњански 1993: 90)

一九二三年、文芸誌『四つ角』(Раскреница)に発表された「パリからの書簡」は、「於パリ国立図書館」と記され、東洋詩の資料収集のためのパリ滞在中の一九二一年に書かれたものである。官能的な恋愛詩の形をとりながら、政治的、歴史的な悲劇を詠う詩である。第一次大戦後、戦勝国となったセルビア王国を中心に建国されたユーゴスラビア王国の運命を憂い、異郷であるパリから祖国の同胞たちに語りかけている。民族問題をかかえたユーゴスラビア王国の出発には、若き作家の多くが不安を抱いていた。その震えは、血液を失った「おまえたち」が「桜の花弁の先端に接吻する」という情景に重ねられる。「貧血」は、世界のアヴァンギャルド詩によく登場するモチーフであり、疲弊や病理の表象として用いられるが、スマートライストのツルニャンスキーは、桜の花弁という繊細なモチーフを用いて、神秘的で官能的な表象を生み出した。

おまえたちの身体は消え失せ

血は薄く、薄くなり

言葉もなく口づけするだろう

桜の花弁のその先に

(Црњански 1993: 83)

桜の花のモチーフによつて、詩は現実界を次第に離れていき、安らかな死を想わせる夢の世界へと読み手を導く。

おまえたちは夢が歩むのを感じ

空の下に涙を流して裸体で立つだろう

星を宿す草に横たわるだろう

もうなにも痛みのないそこで

(Црњански 1993: 83-84)

桜の花は、地上では命（国家）をもつことのできぬ者たちの不安と同時に、夢の世界での安らぎ（無常のなかの喜び）のイメージのなかに組み込まれているのだ。

同年に書かれた五連二十六行からなる「野辺送り」も同じ政治的な状況を背景としているが、単数一人称の「僕」が登場する。一連は、次の句で始まり、若者の倦怠、疲労、絶望感を主題としていく。

青春の終わりにやつと、

重たく、不思議に、愛が私を捕らえる

（Црњански 1993: 85）

二連で「僕」は「桜」と出会う。三連は「精神を失い、身体がうちひしがれた」僕を描き、四連は、「野辺送り」によつて死をイメージしながらも、花咲く桜の樹木が僕とともに歩みだし、最終連で、希望ともいえる安らぎと歓びのイメージへと変容していく。丘から丘へ、川から川へと、「僕」は歩行し、困惑しながらも安堵し、踊りながら、跳ねながら、桜の木々を目の前に、僕は微笑んでいる。人とともに移動する桜の花の木々は、幻想的な世界を生み出して、死との接点にありながら、躍動をはじめる生命を描いている。

あとから僕は桜に出会い

そして縦笛のように、奏でた

青い小川を。

(……)

そしてゆつくり集まった、四方から

花さく桜は、列を組み

僕とともに歩み出す、歩み出す

(Пръански 1993: 85)

「セルビア」は、二十九連百三十五行からなる長詩で、一九二五年、ギリシャのコルフ島で書かれた。コルフ島は、第一次世界大戦時に、ドイツ軍の攻撃により南へ大きく後退したセルビア軍が避難した島であり、その海は「青い墓地」と呼ばれ、多くの傷病兵たちが水葬された場所である。

詩には、戦争で命を落とした若者の多くの死が影をおとしているが、悲恋や不幸な結婚に見立てて、新国家に対する詩人の不安と疑惑が詠みこまれている。星、海、銀河に加え

て、桜の咲き乱れる故郷の丘などの自然が、歴史（戦争をもたらした文明）と対照されていく。

祖国のスレム地方は、「花咲くスレム」として詠われ、ここにも歩行する花咲く樹のモチーフが登場する。「放浪する父」は、歴史を通じて戦争のたびに国境が変わり、住む場所を移動してきた民の運命を投影している。シャル山は、バルカン戦争、第一次世界大戦でも戦場となったセルビア南部の山である。紫はキリストが処刑された時に着せられた衣の色を重ねているのだろうか。

放浪する僕の父は、この国を見たのか。

この国で、母は、産声をあげた僕に乳を飲ませたのか。

紫のシャル山は僕がどんなに恥じていたかを知る、

花咲く木が、疲れ果てた足取りで 僕とともに歩むのだから。

(Црњански 1993: 94)

一四連には、無常（пропазност）が、涙とともに詠われている。『日本の古歌』で、万葉集の梅の花の短歌に添えて文章に現れた同じ言葉である。僕らすべてが「無常」のなかに

あり、その無常は「透き通った涙」のなかにあるとして、入れ子構造になっており、「無」の形象は、繊細で明るく、東洋的な諦念のイメージをともなっている。

黄昏^{なすがれ}に、滝のごとく、雲がながれこむとき

僕らすべてが在る、無常は、透き通った涙の中に在る

(Црњански 1993: 95)

こうして四つの詩作品を読むと、『日本の古歌』の桜の花のモチーフが、ツルニャンスキの実作で、「無」の表象に重ねられ、繊細で感じやすい死、あるいは死後の世界のイメージを形成していることがわかる。「桜の花」は、第一次大戦の大量死、国家喪失といったバルカン半島の集団の悲劇を詠う詩人のために、囁きにも似た静かで穏やかな、不思議なエーテルのような詩想を生み出している。とりわけ「花咲く桜」の歩行は、現実を離れて幻想、夢の世界へと読み手を誘い、キリスト教圏の命の復活とは異なった、死後の世界の表象を生み出していた。

イスイドラ・セクリツチと『日本の古歌』

無常の表象としての桜は、『日本の古歌』の書評（Секрић 1985: 199-202）を著わした女流文学者イスイドラ・セクリツチにも受けいれられた。書評は詩的なエッセイで始まる。

ティサ川だけでなく、かつては、夏の季節になると、ドナウ河にも、日本のようなものが現れた。軽やかな桜の花が霧のごとく散るのにも似て、川に、ごく短い命のあと、一千万もの霧のごとく軽やかな白い蝶たちが散った、それは水の花だった。

（Секрић 1985: 199）

ティサ川は、セルビア北部を流れるドナウ河の支流である。「水の花」とは、初夏に川に現れる蜉蝣^{かげろう}を意味する。「水の花」を桜にたとえたことからわかるように、『日本の古歌』の桜の花は、セクリツチに蜉蝣の夥しい死を連想させた。無常の表象である桜を、大量死の情景に重ねて描くことも、ツルニャンスキーの桜の花のとらえ方に通じるものがある。『日本の古歌』のクーシューの引用の「東京の川岸は、桜の樹に縁^{すき}どられ、鋤^{すき}の跡のような花びらのなかを、舟がゆきかう」（Ирѣански 1993: 95）という描写からの連想である。

う。

セクリツチの書評は俳句を中心としているが、単に短詩の形式に感動したわけではない。ツルニャンスキーの心をとらえた仏教的なるものを、セクリツチも高く評価し、「片雲のように軽やかで魅力的な日本の古歌は、時間をかけて成熟した仏教的な知恵、メランコリーと安らぎの泉へと私たちを導く」と記した。ツルニャンスキーの次の文章をやや短くして引用している。括弧の部分は、セクリツチが省略した箇所である。

雨傘、または日傘をさして、（孤独と）別れに慣れた流浪の人々は、天空により近づくために、（月明かりを）丘を越えて（はつきりとした目的のない旅をして）いくのだ。

ツルニャンスキーが俳人たちを描写した文章だが、参考した前述のクーシユーの本にはないから、ツルニャンスキー自身によるものだと考えていいだろう。この部分が、セクリツチの心をとらえているのだ。

セクリツチは、俳句に、苦い皮肉やぞつとするようなもの、絶望感がないことを指摘する。「死の仮面は花である。移調による安らぎの信じられぬまでの美しさは、無垢で子供

のようだ。涙は無言の微笑とほとんど同じ意味を持つ」と述べ、「短詩は詩の浄化の傾向を示しており、いうならば身体的な思想から私たちを解き放つのだ」と記した。「日本の俳諧は、詩句の影までに達する。ここには混沌はない、外的な人生の混沌も、内的な人生の混沌もない」とセクリッチは記して、そこに「朗らかさ」をみてとり、それこそ詩であり抒情であると結んだ。

セクリッチは、優れた作家であつたと同時に、英、仏、独語が完璧であり、ヨーロッパの文学を広い視野から翻訳紹介した人である。ただしヨーロッパ中心主義には批判的であり、岡倉天心にも関心を寄せ、東洋の精神性に敬意を払い、深い関心を抱いていた。「能」についてのエッセイを著わしたほか、タゴールの詩の翻訳もいち早く発表している。

セクリッチの『日本の古歌』の理解は、引用からわかるように、仏教を背景とした詩の精神性に関わるものであつた。この書評を著わした時期に書いたエッセイには、アッシジの聖フランチェスコを論じたものがあり、聖人の描写には、芭蕉や蕪村をはじめとする日本の旅の俳人にみた清貧、謙虚と遊びが共通している。中世の教父の伝統に通じる精神の深さを、日本の俳人の生き方にも見出していたといえるだろう。

日本の伝統詩とセルビア現代音楽

『日本の古歌』は、セルビア現代作曲家にも靈感を与えた。デヤン・デスピッチ (Dejan Despić, 1930-) は、一九七八年に、翻訳詩集『日本の古歌』の短歌を繋げた合唱曲『円環』(„Krug“) を作曲した。『円環』は、前述の小野小町の歌「花の色はうつりにけりな」を最初におき、十二の和歌を繋ぎ、恋心の移ろいを主題とした作品である。桜の花をライト・モテイーフとし、恋の芽生え、恋の喜び、別れの哀しみを詠い、無常観が恋を通じて表現されている。

デスピッチは、一九九一年、多民族国家ユーゴスラビアが解体し、内戦が勃発すると、デサンカ・マクシモヴィッチの『故郷のオゾン』から三十五句を選び、十連に構成した独唱曲を作曲し、ソプラノの歌手、アレクサンドラ・イヴァノビッチ (Александра Ивановић, 1937-2003) に捧げた。作曲家が選んだ俳句は、自然を詠った明るいのものがほとんどで、墓や死をテーマとしたものは一句もない。内戦という時代の暗さゆえのことであつたのだろう。翌一九九二年、作曲家は、イヴァノヴィッチのために『円環』を女声の独唱曲に編曲した。祖国を戦火がつつんだ二十世紀末、デスピッチの心をとらえたのは、俳句と短歌であつた。

デスピッチは、内戦勃発の時期に、『故郷のオゾン』と『日本の古歌』の二冊と深い関わりをもっていたことになる。戦争という暴力の時代に、それに対峙するようにして、自然や恋を歌うことが、歴史に対する答えであつたように思われる。

二〇一六年四月、デスピッチをベオグラードのお宅に訪ねて、お話を伺う機会があつた。最初に、デスピッチは、『日本の古歌』は、少年時代の愛読書だつたとおっしゃつた。読書家だつた両親の蔵書に、この一冊があつたのだ。この書物をながいこと、温めていたといえるだろう。

桜の花について、氏は「桜の花に象徴されるような無常観は、はかな儚さ、無常の表象として、一つの文化を越えるものであり、人間に共通のものである」と語つた。

ツルニャンスキーが編んだ『日本の古歌』に咲いた桜の花は、二十世紀末、セルビア現代歌曲に花ひらいた。デスピッチによつて女声のために書かれて、くりかえされる祈りのように、静けさと哀しみと安らぎを聴く者に贈りとどけることになつたのだ。

結びにかえて

ツルニャンスキーの詩に現れるセルビアのスレム地方は、春になると、桜や李、杏子な

どの果樹園に花が咲き乱れ、夢のような情景がひろがる。だがツルニャンスキーが桜の花という実景を、自らの詩句に織り込むのは、日本の伝統詩に出会ってからのことである。

第一次大戦後、セルビアのアヴァンギャルド期にツルニャンスキーの編んだ翻訳詩集『日本の古歌』は、日本の詩歌の伝統を最初に伝えた書物であった。セルビア現代詩は、無常の象徴として桜の花びらという繊細な表現を手にする。それは、セクリツチ女史をはじめ同時代の文学者のみならず、後の世代の読者たちにも受け継がれ、戦後には詩人デサンカ・マクシモヴツチのようにセルビア語で俳句を創作する者たちを生んでいった。

日本の古歌と出会ったツルニャンスキーは、自身の詩作品のなかに「歩む桜の樹」という幻想的なイメージを生み出していく。打ちひしがれ、疲れ果てた「僕」に寄り添うようにして「歩行する花咲く桜の樹」は、夢幻の世界へ遠ざかっていく。「僕」が桜の樹とともにむかう土地は、涅槃ねはんをも想わせる、この世にはない静けさと安らぎと光に満ちていた。

参考文献

セルビア語

- Li-ro. 1919. "Dve ftule." *Дал* 1-15, октобар, број 7-8, стр. 11.
- Ребац-Савић, Аниша. 1919. "Камелија." *Дал* 15, јул, бр. 2, стр. 28.
- Гол, Иван. 1921. "Реч као почело". *Зенит*, новембар, број 9, стр. 2-4.
- Винавер, Станислав. 1921. *Гранодорин светира*. Београд.
- Секулић, Исидора. 1985. *Сабрана дела Исидоре Секулић VIII*. Југославија публик, Београд.
- Максимовић, Десанка. 1990. *Озон звиждија*. Књижевне новине. Београд.
- Црњански, Милош. 1920а. "Суматра". *Српски књижевни гласник*, књ. 1, стр. 262.
- . 1920б. "Објашњење 'Суматре'". *Српски књижевни гласник*, књ. 1, стр. 265-270.
- . 1922а. "За слободни стих". *Мисао*, књ. VIII, стр. 282-287.
- . 1922б. "Моја Антологија кинеске лирике". *Мисао*, књ. IX, стр. 816-823.
- . 1990. *Песме старог Јапана*. Напредак, Београд-Сарајево, 1928; репринт издање, Народна библиотека Србије, Београд.
- . 1993. *Дела Милоша Црњански I*. Задужбина Милоша Црњанског, Београд.
- . 1999. *Дела Милоша Црњански X*. Задужбина Милоша Црњанског, Београд.
- Savoljić, Mikoš. 1997. *Avangarda i neoavangarda*, гевела s мађарског Матија С. Šinković. Народна књижа, Београд.
- Поповић-Радовић, Мирјана. 2003. *Књижевна радоница изгнанства Милоша Црњанског*. Прометеј, Нови

Сад.

Markuš, Zoran. 1975. „Zenistička поезија“. *Delo*, br 8, avgust.

Деспић, Дејан. 2005. *Вокана мурика (Vocal Izritism)*. СОКОЛ-МИЦ, Београд,

Jamasaki, Kaјoko. 2004. *Japanska avangardna поезија*. Filipr Višnjić, Beograd.

Jamasaki, Kaјoko. 2011. „Трешњев цвет и поезија Милоша Црњанског“. *Језик, књижевност, култура*,

Новици Петковићу у спомен, стр. 711–736. Институт за књижевност и уметност, Београд.

———. 2014. „Исидора Секулић и Песме старог Јапана“. *Светлост са Истока: Јапанска култура и ми*,

Филолошки факултет, Београд.

ロシア語

Маркова, Вера. 1973. перевод с японского. *Японские трехстишия*. Москва.

日本語

『古事記』岩波文庫、一九八一年。

『萬葉集二』『日本古典文學大系』第五卷、岩波書店、一九五九年。

『古今和歌集』『日本古典文學大系』第八卷、岩波書店、一九五八年。

『日本名歌集成』學燈社、一九八八年。

ポール・ルイ・クーシュー『明治日本の詩と戦争』金子美都子・柴田依子訳、みすず書房、一九九九年。

山崎佳代子「セルビアにおける前衛詩運動と日本の詩歌」『國文學』二〇〇五年、五六—六三頁。

柴田依子『俳句のジャポニズム』角川叢書、二〇一〇年。

吉川順子『詩のジャポニズム』京都大学学術出版会、二〇一二年。

金子美都子『フランス二〇世紀詩と俳句』平凡社、二〇一五年。

田澤佳子『俳句とスペインの詩人たち』思文閣出版、二〇一五年。

* 本稿の執筆にあたって、セルビア科学省プロジェクトКњижевност и визуелна уметност: Руско – српски дијалог (Министарство науке Републике Србије бр 178003)で援助を受けたセルビア語による筆者自身の研究論文を、一部、参考としている。

発表を終えて

一九七九年、秋のサラエボ。留学生生活をはじめた私に、詩人ツルニャンスキーが編んだ翻訳詩集『日本の古歌』があると教えてくださったのは、ラドヴァン・ヴチコヴィッチ教授だった。生涯の恩師である。一九九〇年、ベオグラードで国立図書館が刊行した復刻版に短い文章を寄せたのを機に、ささやかな研究が始まった。翌年に内戦勃発。厳しい時代をツルニャンスキーとともに歩んだことは、大きな喜びだった。

まず驚いたのは、『日本の古歌』がセルビア・アヴァンギャルド運動の中で生まれたことだった。桜は無常の表象だと詩人が理解したこと、自らの作品に無常の象徴として桜を織り込んだことに、魂を揺さぶられた。

ツルニャンスキーは、移動の詩人である。第一次大戦、強制動員されて送られたガリツィア戦線、終戦後に外交官として滞在したベルリン、リスボン、ローマ。第二次大戦後、亡命先のロンドン。桜は、望郷や故郷喪失感に重なり、パリ、トスカナ、コルフ島など異郷で書いた詩に詠みこまれた。

バルカンの春も花が美しい。なだらかな丘の果樹園は、うっとりするほど静かに香り、はてしなく花の雲がひろがる。ツルニャンスキーの遙かな故郷の記憶、トスカナをはじめ異郷の旅の実景、一度も訪れることのなかった日本の幻夢のなかに、桜は花を咲かせ、散っていった。

日文研での研究滞在の機会をいただき、この上ない環境で『日本の古歌』を読み直すことができた。小松和彦所長をはじめ、フォーラムでの発表を企画しただきだった佐野真由子先生、カウンターパートの細川周平先生、貴重なコメントを下さった沼野充義先生、そして研究協力課、事務の皆様は心から感謝申し上げます。研究会では、末本文美士先生、鈴木貞美先生、稲賀繁美先生、坪井秀人先生、郭南燕先生をはじめ、諸先生方にご助言をいただいた。国内外の研究者たちと語り合い、新しい視点を与えられたことは、限らない幸せである。

初夏から晩秋を過ごした桂坂は、大切な土地となった。いつか、桜の季節に訪れたい。

2017年初夏 ベオグラードにて
山崎佳代子

山崎佳代子
Kujiko Yamazaki

日文研フォーラム報告書の全文は、日文研のウェブサイトでご覧いただけます。

<http://publications.nichibun.ac.jp/ja/>

発行日 2017年9月29日

編集発行 国際日本文化研究センター

京都市西京区御陵大枝山町3-2

<http://www.nichibun.ac.jp/>

©2017 国際日本文化研究センター

- 日時
2016年11月15日（火）
午後2時～4時
- 会場
ハートピア京都



第三回 セルビア・ワルダと「日本の古歌」山崎佳代子 国際日本文化研究所